

31766.

**Musikalische**  
**Effectmittel und Conmalerei.**

Von

**F. J. Wiedemann,**  
Oberlehrer am Gymnasium in Reval etc.

---

(Sonder-Abdruck aus dem „Zuland.“)



**Dorpat 1856.**

Gedruckt bei Heinrich Laatzmann.

Der Druck wird gestattet.  
Dorpat, d. 13. Februar 1856.

Abgetheilter Censor de la Croix.

22 964

Einer der ausgezeichnetsten Männer unserer Nation, Alex. von Humboldt, hat in einem Werke, wo man dergleichen nicht suchen sollte, eine interessante Sprachbemerkung gemacht. In seinen „Ansichten der Natur“ sagt er, daß die Sprache zwar oft, von einem richtigen Gefühle geleitet, für die zu benennenden Gegenstände solche Wörter auspräge, wodurch jene auf die richtigste und passendste Weise bezeichnet werden, daß sie aber nicht immer so glücklich sei, sondern zuweilen auch Fehlgriffe thue, welche dem Fortschritte der Wissenschaft lange Zeit hinderlich seien, bis es endlich gelinge, die vielleicht Jahrhunderte lang mit solchen Wörtern verbundenen falschen Vorstellungen durch richtige zu verdrängen. „Sie bilden“, heißt es weiter, „lange Zeit durch die Pietät gegen das Alter geschützte Vollwerke, hinter denen sich Irrthümer und Vorurtheile verschanzen und der Fackel der Wissenschaft sich entziehen, bis einmal auch ihre Zeit erfüllt ist und auch diese Vollwerke fallen müssen, wie früher oder später Alles, was der Wahrheit widerstrebt.“

Manche übel gebildete Wörter richten nun zwar nicht so ernstlichen Schaden an, wie die, welche Humboldt im Sinne gehabt haben mag, aber sie haben denn doch das mit jenen gemein, daß sie immer auch Irrthümer und falsche Vorstellungen von den Dingen erregen und erhalten, und es zeigt sich hierin eine Seite des Einflusses, welchen die Sprache bei ihrer Unzertrennlichkeit von dem Denken auf die Entwicklung des Geistes auszuüben vermag. Jedoch es ist meine Absicht nicht, mich jetzt auf dieses der

Betrachtung so reichen Stoff darbietende wechselseitige Abhängigkeitsverhältniß der Geistesbildung und der Sprache weiter einzulassen; ich bin nur im Vorbeigehen darauf geführt worden, weil der Name des Gegenstandes, für welchen ich die Aufmerksamkeit der Leser auf kurze Zeit in Anspruch zu nehmen gedenke, gerade auch von der Art ist, daß er eine richtige Vorstellung und Einsicht von der Sache und eine angemessene Behandlung derselben wohl eher behindert, als befördert hat. Es ist die sogenannte Tonmalerei.

Da die Kunst ihrem Wesen nach nur eine ist und die verschiedenen schönen Künste sich nur durch die Mittel unterscheiden, deren sich der Künstler zur Darstellung seiner Idee bedient, und da die Werke der Kunst, mögen sie nun durch das Gesicht oder das Gehör — die beiden höheren Sinne des Menschen — wahrgenommen werden, doch wieder auch nur durch den einen inneren Gedanken erfaßt und dem Wahrnehmenden zum Bewußtsein gebracht werden, so konnte es nicht fehlen, daß man zwischen den Eindrücken der vermitteltst des Ohres und der vermitteltst des Auges wahrgenommenen Kunstwerke gewisse Analogieen fand. Man ging nun weiter ins Einzelne und suchte auch zwischen den einzelnen Darstellungsmitteln, deren sich die für das Ohr und für das Auge schaffenden Künste bedienen, Parallelen zu ziehen, die in der That bisweilen eine überraschende Wahrheit zu haben scheinen. Das Wenigste und Unerläßlichste an einem Bilde ist zunächst der die Form bestimmende und begränzende Umriß, dessen einfacher Linie die ebenfalls in einer einfachen Reihe auf einander folgender Töne bestehende Melodie entspricht; zu dem Umriß treten sodann die in der gleichen Ebene, in dem nämlichen abgegränzten Raume neben einander laufenden Linien der Schattirung — dies sind in der Musik die neben der Melodie und gleichzeitig mit ihr hingehenden Tonreihen, welche die Harmonie bilden, eine compacte Masse, die den einfachen, durch die Melodie gezeichneten

Contouren das Füllige und Körperhafte giebt. Die Linien des Malers bestehen aus Theilchen, die im Raume sich an einander fügen, der Tonsetzer formt sein Tonbild aus Linien, deren Partikelchen — die Töne — eine Aufeinanderfolge in der Zeit haben; die Substrate sind verschieden, aber die Vorgänge scheinen dieselben.

Hat nun aber auch der Maler sein Bild richtig umrissen und hat er ihm durch die richtige Vertheilung von Licht und Schatten den Schein gegeben, als trete es von der Fläche in körperlicher Fülle hervor, immer wird noch die Phantasie des Beschauenden gar zu viel von dem Ihrigen dazuthun müssen, um in der Darstellung den Gegenstand selbst zu sehen. Da steht dem Maler noch ein Mittel zu Gebote, seinem Werke Leben und Körperlichkeit in einer höheren Potenz zu verleihen, die Färbung, die auch da noch, wo sie durch die Natur und Wirklichkeit vorgeschrieben scheint, größtentheils von seiner Wahl und seinem Geschmacke abhängt; wo sie aber durch nichts in der Wirklichkeit schon vorher bestimmt ist — wie in den Gewändern —, da wird er sich lediglich durch die Wirkung bestimmen lassen, welche die Farben in dieser oder jener Zusammenstellung hervorbringen. Diesen Farbeffect giebt dem Componisten die verschiedene Instrumentirung. Er kann sowohl seine melodischen Figuren, wie seine harmonischen Massen mannichfaltigen in Klang und Charakter verschiedenen Instrumenten übertragen, er kann damit die sanftesten Mischungen und Uebergänge oder auch die greßten Contraste schaffen, namentlich mit Beihülfe der größeren oder geringeren Intensität des Tones, oder des Forte und Piano. Und so wie im Gemälde die Wirkung einer Farbe nicht von dieser allein und an sich abhängt, sondern in ihrem Beitrag zu dem Effect des ganzen Bildes wesentlich durch die Zusammenstellung mit anderen Farben bedingt wird, so wird auch in einer Symphonie die Wahl der Instrumente nur sehr wenig durch die Melodie oder Harmonie an sich bestimmt. Ob eine Melodie von einem

Horn, einem Violoncello, einer Flöte oder einer Violine, ob überhaupt von einer sanften oder scharfen, einer hohen oder tiefen Stimme, ob die Harmonie von Saiten- oder Holz- oder Blechinstrumenten geführt werden soll, dabei wird sich der sinnige Tonsetzer immer nur durch die Rücksicht auf das Ganze leiten lassen. Denn weder die Wahl eines Instrumentes, noch irgend etwas überhaupt in der Musik ist an sich falsch, unzulässig, widrig; Alles kann nur an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck das Rechte sein oder nicht, je nachdem es dort eine Empfindung oder Vorstellung antregt, welche der Idee des ganzen Kunstwerkes entsprechend ist oder nicht.

Es mag wohl genügen an diesen wenigen Parallelen, die man leicht noch weiter ins Einzelne ausspinnen könnte. So hat man noch versucht, den Charakter der einzelnen Instrumente mit bestimmten Farben zu vergleichen, (Bratsche grau, Violoncello violett u.); auch die Sprache hat noch manche Ausdrücke, in welchen Musik und Malerei zusammengestellt werden. Man spricht von Farbentönen, sogar von einem Farbenklavier, und umgekehrt von Klangfarbe, von melodischen Figuren; aber ungeachtet alles dessen ist doch die Wirkung eines Bildes und eines Tonstückes eine wesentlich verschiedene, und man kann nicht malen mit Tönen, vielleicht eher erzählen.

Die Musik wirkt nicht durch einen Totalindruck, sondern durch eine Menge einzelner Eindrücke, die sich in einer durch die Intention des Künstlers bestimmten Folge an einander reihen, also eben so wie die Poesie; ein Bild dagegen giebt Alles, was es zu geben hat, auf einmal, und seine Wirkung ist berechnet auf den gleichzeitigen Eindruck aller seiner Einzelheiten. Man kann hier nicht einwenden, daß diesem der Umstand zu widersprechen scheine, daß man sich in den Anblick eines Bildes ja auch längere Zeit vertiefen, und daß man dabei eben so wie bei wiederholtem Anschauen immer neue Züge entdecken und neue Eindrücke empfangen könne. Dies liegt nicht an dem Bilde,

sondern an dem Beschauer. Das Bild giebt sich ohne Zweifel immer ganz auf einmal, und wenn auch der Beschauende durch die Einrichtung seines Gehörgans gehindert ist, im strengsten Sinne auf einmal sich aller Eindrücke bewußt zu werden, so ist doch hier die Aufeinanderfolge der Eindrücke eine zufällige, nicht durch die Anlage des Kunstwerks bestimmte und abgemessene, wie bei einem Werke der Musik oder der Dichtkunst. Alle drei Künste haben zwar das mit einander gemein, daß Alles, was wir außer uns sehen oder hören, sich in der Seele als Bild reflectirt, aber wenn man in diesem Sinne von einem Tongemälde spricht, so ist dies dann nicht ein einzelnes Bild, sondern — wie ein Gedicht — eine nach einem bestimmten Plane geordnete und an einander gereichte Folge vieler Bilder, die freilich auch einer Idee dienen, einen Grundgedanken verwirklichen und somit auch alle nach einem gemeinsamen Ziele hinarbeiten.

Da in der Musik nun natürlich nur im uneigentlichen Sinne von Farben und Figuren die Rede ist, so ist es vielleicht nicht uninteressant, ein wenig bei der Untersuchung zu verweilen, ob die Musik denn auch wirklich im Stande ist, eben so wie die Poesie, eine Reihe bestimmter Bilder und Vorstellungen in der Seele hervorzurufen, und welche Mittel ihr dabei zu Gebote stehen. Das Letzte namentlich, wenn auch das Erste wohl schon öfters zugegeben wurde, haben wohl nur Wenige sich deutlich zur Anschauung gebracht.

Wenn von den vielfach erwiesenen mächtigen Wirkungen der Musik die Rede ist, so haben wir hier zunächst diejenigen, welche nicht aus den musikalischen Mitteln an sich hervorgegangen sind, sondern nur auf einer zufälligen Ideenassociation beruhen, hier als nicht zum Gegenstand unserer Untersuchung gehörig vorweg auszuscheiden. Die Wirkungen des Ruhregens z. B., oder des *Marcia* marsches, sind bekannt genug, sind aber mit Recht in so fern zufällige zu nennen, als sie nur auf gewisse

Menschen durch die Erinnerung an gewisse mit der Musik selbst nicht in unmittelbarem und nothwendigem Zusammenhange stehende Umstände gemacht werden. Der Ruhreigen hat freilich, wie jede Nationalmelodie, etwas Eigenthümliches, das auf kein für Musik überhaupt empfängliches Gemüth seinen Eindruck verfehlen wird, aber wer ihn zum erstenmale hört und die Schweiz nicht kennt, wird nicht davon krank werden, wie der Schweizer, der in der Fremde durch die Töne desselben an die Heimath erinnert wird und an ihre Berge, nach denen sich seine Seele sehnt. — Weniger bekannt als der Ruhreigen ist vielleicht der Rakoczimarsch der Magyaren, von welchem Herr de Gérando in seinem Werke über Siebenbürgen folgende Schilderung giebt: „Rakoczy zog nach der Niederlage von Eszé in Siebenbürgen flüchtig nach Ungarn, als plötzlich die Berge von den klaren und durchdringenden Tönen des Tarogato wiederhallten. Ein Reiter, ein Unbekannter, improvisirte eine rührende Melodie, in der er der trauernden Armee die ganzen Schmerzen des Unglücks malte. Das Lied wurde behalten und wird noch von einem Ende Siebenbürgens bis zum anderen gespielt. In Ungarn dagegen hört man zur Erinnerung an Rakoczy lebhaft und kräftige Melodien, gedichtet an einem Siegestage; denn dieser Krieg war wohl dazu geeignet Volksdichter hervorzurufen, und jede neue Wendung des Dramas begeisterte zu einer neuen Melodie. Wollte man diese zerstreuten Lieder, diese Musikgedichte, wenn ich sie so nennen darf, die man bald hier, bald dort im Lande vernimmt, sammeln, so könnte man bald eine ganze Epopöe zusammenbringen. Der Rakoczimarsch ist nicht bloß ein erhabenes Musikstück, es ist eine Hymne, ein Heldengedicht. Was ein verzweifelter Kampf von Hoffnungen und Thränen, von Ruhm und Schmerz in sich schließt, ist hier bewundernswürdig ausgedrückt. Man glaubt, das ganze Drama vor seinen Blicken sich entwickeln zu sehen. Zuerst einige traurige und langgezogene Töne: Ungarn leidet und weint. Plöz-

lich erschallt ein Ruf zu den Waffen, ein dringender Ruf: lauft, eilt herbei! Das knieende Vaterland streckt euch die Arme entgegen! — Seht hier den Zug und die Schlacht, ruhig und ernst; den Kampf, kurz wie der, den Petrarca für Italien forderte; die Siegesgesänge. Horcht! der Feind kehrt mit Macht zurück . . . ach! wie lange dauert diesmal die Schlacht! — Geschrei der Verzweiflung! Wehe! Alles ist verloren, und die klagenden Töne wiederholen sich, damit die Nachwelt lange Zeit über diesen großen Schmerz weine. — Der Rakoczimarsch ist nicht niedergeschrieben, er wird aus dem Gedächtniß, nach Ueberlieferung gespielt. Nicht die Magyaren spielen ihn, sondern die Zigeuner, was freilich seltsam erscheinen mag, aber doch sehr natürlich ist. Für den Ungarn ist das Anhören seiner Nationalmusik eine ernste Sache. Er läßt sich seine Nationallieder vorspielen und denkt an die alte Zeit zurück u. s. w.“

Nach dieser Schilderung scheint freilich diese Nationalmusik das Eindruckmachende in sich selber zu haben, da ein Fremder eben so davon ergriffen wurde, wie die Ungarn selbst. Aber doch möchte ich glauben, daß dem leicht erregbaren Franzosen seine Phantasie hierbei einen kleinen Streich gespielt hat, und daß wenigstens das Epische und Dramatische in dem Rakoczimarsche größtentheils auf Rechnung dieser kommen möchte. Die zuletzt angeführten Worte des Herrn de Gérando „Er läßt sich seine Nationallieder vorspielen und denkt an die alte Zeit zurück“ scheinen die Sache wohl dahin zu erklären, daß auch hier anzunehmen sein dürfte, daß die Erinnerung an von außen her mit der Musik in Verbindung stehende Umstände das Hauptagens sei. Ich kenne freilich den Rakoczimarsch selbst nicht, allein was mir sonst von Volksmelodien vorgekommen ist, das trägt Alles vielmehr einen lyrischen Charakter, als einen dramatischen oder gar epischen; sie drücken Gemüthsstimmungen und Gefühle aus, durch den Charakter des Volkes bedingt oder modificirt, aber sie schildern nicht und sie berichten nicht. — Damit soll indeß keines-

wegs der Musik überhaupt diese Fähigkeit abgesprochen werden. Es giebt allerdings auch eine dramatische Musik, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man ein gutes Oratorium hört oder mit geschlossenen Augen der Aufführung einer guten Oper beivohnt, das heißt einer nicht von Donizetti, Mercadante und Consorten, sondern von Mozart, Weber und ihres Gleichen.

Die Mittel nun, durch welche die Musik an sich wirkt, so daß sie nicht bloß einen äußerlichen Sinnesreiz, sondern tiefere Seeleneindrücke hervorbringt, mit welchen sich eine Reihe bestimmter Vorstellungen verbinden kann, erscheinen auf den ersten Anblick sowohl wenig zahlreich als auch in der Art ihres Wirkens nur sehr einfach, es können aber diese Wirkungen bedeutend verstärkt und vervielfacht werden durch die Combination gleich, oder verschiedenartig wirkender Mittel. Die Musik kann nicht unmittelbar durch bestimmte Töne bestimmte Vorstellungen erwecken, wie die Poesie durch Worte, aber sie kann unmittelbar Gefühle und Gemüthsstimmungen hervorrufen, was wiederum der Poesie nur auf einem Umwege gelingt, indem die Rede nicht schon durch das bloße Vernehmen wirkt, sondern erst begriffen werden muß. Die Poesie ist keine bloß tönende Kunst wie die Musik, denn sonst müßte ja die Rede in einer unverstandenen Sprache eben so wirken können wie die in der Muttersprache. Sehen wir nun näher zu, warum eine Musik anders wirkt als eine andere, und womit überhaupt die Musik das Gemüth afficirt, so finden wir, daß alle Tonfolgen und Tonverbindungen — abgesehen von dem bloß sinnlichen Wohl- oder Mißbehagen, das sie dem Ohre verursachen und das nicht tiefer in die Seele eindringt, als die Genüsse der Zunge oder der Nase — entweder aufregend und spannend oder beschwichtigend und beruhigend wirken, und dieses Auf- und Niederbewegen auf den Wegen der Töne ist es, was zunächst die Seele beim Anhören einer Musik ergreift und sie, da sie nie unthätig sein kann, geneigt macht, eine dem Charakter der Musik angemessene

Reihe von Bildern an sich vorübergehen zu lassen. Der Gegensatz von Ruhe und Bewegung ist das Grundgesetz aller musikalischen Construction. Schon die einfachste Melodie ohne Hinzutritt irgend welcher begleitenden Stimmen zeigt uns in dem Grundton, von welchem ausgegangen und zu welchem zurückgekehrt wird, das Moment der Ruhe, in der zwischen beiden Punkten liegenden Tonreihe das der Bewegung. Die Seele hat das Gefühl von Befriedigung und Ruhe nicht eher, als bis der Grundton wieder erreicht ist, und befindet sich, so lange sie diesen noch erwarten muß, in Spannung. Nur der Eintritt einer an einer bestimmten Stelle gerade erwarteten Tonika oder in gewissen Fällen wenigstens eines zu ihrem Dreifache gehörigen Tones schließt eine Tonfolge oder einen sogenannten Gang auf eine die Seele des Zuhörers beruhigende Weise zu einem verständlichen und befriedigenden Satz ab. Das in dem Fortschreiten der Melodie liegende Moment der Bewegung kann noch modificirt werden durch die Richtung der Melodie. Steigende Tonfolgen erwecken mehr das Gefühl der Steigerung, Spannung, fallende dagegen mehr das der Herabstimmung, der Rückkehr zur Ruhe. Schon an der nicht musikalischen Rede läßt sich die gleiche Erscheinung beobachten, wie sich bei höherer Erregung — z. B. durch Freude oder Zorn — die Stimme erhebt und in Schreie übergehen kann. Eine zweitheilige, aus Vorder- und Nachsatz bestehende musikalische Periode wird daher schwerlich im Nachsatz eine steigende Richtung haben und mit einer höheren Octave des Grundtones schließen. Je ausgedehnter und entschiedener die Lage einer Melodie der steigenden und fallenden Richtung hervortreten erlaubt, desto mehr wird sie den Charakter der Kraft, der Entschiedenheit, des Nachdrucks haben. Schon die alten Tonsetzer haben so gut den verschiedenen Charakter der Melodie in dieser Beziehung erkannt, daß sie bei den Chorälen eine besondere Benennung darnach einführten. Sie nannten authentische solche, deren Grundton zugleich der tiefste ist,

und gaben ihnen den Vorzug bei Liedern, deren Inhalt ebenfalls das Gepräge der Kraft, Festigkeit, Entschiedenheit hat, wie „ein' feste Burg ist unser Gott“, und plegalische solche, deren Lage nicht eine Bewegung zwischen dem Grundton und dessen Octave erlaubte, weil dadurch das Ganze für die Stimme zu hoch oder zu tief geworden wäre, sondern wo die Melodie sich bald über, bald unter dem Grundton bewegte, und solche Choräle fanden sie angemessener für Lieder, die mehr den Charakter des Sanften und Ruhigen haben, wie „nun ruhen alle Wälder.“

Sobald zu der einen Melodiestimme sich mehrere zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, so vermehren sich auch die Mittel unendlich, welche das Moment der Ruhe und der Bewegung in einer Composition vertreten. Man thut wohl, sich hierbei zu erinnern, daß nicht allein unsere diatonische Tonleiter, sondern auch die harmonischen Verhältnisse auf den einfachsten Naturgesetzen beruhen. Es ist bekannt, daß ein Blasinstrument ohne künstliche Verstärkung und Verlängerung der vibrierenden und tönenden Luftsäule mit Leichtigkeit eine Reihe von Tönen angiebt, deren Schwingungszahlen sich verhalten wie die Reihe der ganzen Zahlen von 1 bis 12. Je einfacher nun das Verhältniß von je zweien dieser Zahlen ist, desto wohlthönder erscheint dem Ohre der Zusammenklang der durch sie bezeichneten Töne. Die Töne 1 und 2 machen die Octave, 2 und 3 die Quinte, 4 und 3 die große Terz, 5 und 6 die kleine Terz. Nur Accorde, die aus Tönen mit diesen Verhältnissen aufgebaut sind, geben der Seele das Gefühl der Ruhe und Befriedigung, das letztgenannte Verhältniß, die kleine Terz, noch am wenigsten. Es erschien daher den alten Tonmeistern der Mollaccord, welcher durch dieses Intervall charakterisirt wird, zum Schlusse eines Stückes nicht angemessen, weil die Seele sich bei diesem Accord nicht recht beruhigen will, sondern noch ein Weiteres verlangt und erwartet bis zu einem klarer und befriedigender abschließenden Duraccord; sie schlossen also eine Mollmelodie

entweder ohne Uebergang mit dem entsprechenden Durdreiklänge, oder sie ließen das anstößige Intervall weg und schlossen mit dem bloßen Zweiklänge der Octave und Quinte, anstatt mit einem vollständigen, die Tonart genau enthaltenden Dreiklänge. Die Töne des Durdreiklanges bezeichnet die Zahlenreihe 4—5—6, die des Molldreiklanges dagegen 4—4½—6 oder in ganzen Zahlen 10—12—15, offenbar ein weniger leicht faßliches und übersehbares Verhältniß als das vorige. Die durch noch größere Zahlen als bei der kleinen Terz repräsentirten Intervalle, nämlich die große Secunde — 8 und 9 oder 9 und 10 — und die kleine Secunde — 10 und 11 — geben zusammen erklingend auch noch viel mehr als die kleine Terz das Gefühl der Unbefriedigung, des Verlangens nach einem Weiterstreiten der Harmonie, nach einer Auflösung des Dissonirenden, und Accorde, in welchen diese Intervalle oder ihre Umkehrungen vorkommen, gehören durchaus dem Moment der Bewegung an. Es ließe sich, was indessen hier zu weit führen würde, leicht zeigen, wie alle die verschiedenen Septimenaccorde, die Nonenaccorde und der verminderte Dreiklang aus Tönen bestehen, deren Zahlenverhältnisse sich immer weiter von der Einfachheit der 4—5—6 des großen Dreiklanges entfernen. Daß der Mensch bei den Eindrücken, welche das Zusammenklingen dieser Intervalle auf seine Seele macht, sich der angedeuteten Zahlenverhältnisse bewußt werde, ist natürlich nicht nöthig, eben so wenig wie es zur Wirkung einer Medicin auf seinen Körper nöthig ist, daß er die chemische Zusammensetzung derselben kenne. Tausende empfinden die Verschiedenheit der Accorde, ohne eine Ahnung auch nur von der Existenz jener Zahlenverhältnisse zu haben, aber dennoch möchte es wohl nicht zu bezweifeln sein, daß der letzte Grund von den Wirkungen der Harmonie auf dem Verhältnisse der Intervalle, d. h. am Ende denn doch auf jenen Zahlen beruht.

Ursprung aller harmonischen Bewegung ist der sogenannte Dominantaccord, d. h. ein tonischer Dreiklang mit

hinzugefügter kleiner Sextime, während die tonischen Accorde für sich allein die Eige der Ruhe bilden. Beim Hören derselben fühlt man durchaus nicht das Bedürfnis nach einem Fortschreiten der Harmonie, ein tonischer Accord kann erklingen und verhallen, ohne daß die Seele die Nothwendigkeit einer Accordsfolge darnach empfinde, sie bleibt durchaus ruhig. Da er nicht bloß den Ausgangspunkt, sondern auch den Schluß der harmonischen Bewegung bildet, so hört auch die Seele in ihm an und für sich eben so gut den letzten, wie den ersten. Ganz anders ist es bei dem Dominantaccord. Es mag sich bei ihm die Seele durchaus nicht beruhigen, sie will durchaus ein Fortschreiten, zunächst und am natürlichsten in den eine Quarte höher liegenden tonischen Accord. Ziemlich bekannt ist die Anekdote von dem alten Bach, der zu einem am Clavier phantasirenden Freunde ins Zimmer trat, und da dieser Freund sogleich abbrach, um ihn zu bewillkommen, zuerst sich selbst an das Clavier setzte, den unbefriedigenden Schlußaccord des Freundes auflöste und das Stück zu einem befriedigenden Schlusse fortführte und dann erst den Hausherrn begrüßte. So sehr theilt sich das Moment der Unruhe und Bewegung, das in gewissen harmonischen Verbindungen liegt, der Seele des Hörers mit.

Am fühlbarsten wird das Unstete des Dominantaccords in Gängen von bloßen Dominantaccorden, indem zu dem tonischen Accord, in welchem sie sich aufzulösen streben, die immer wieder weiter treibende Septime hinzugefügt wird. Aus ihm lassen sich alle Septimen- und Nonenaccorde herleiten, welche sämmtlich zu der Bewegungspartei gehören, und so erscheint er eben, wie oben gesagt, als der Quell und Ursprung aller harmonischen Bewegung, und zwar ist er selber wie das erste und einfachste, so auch das sanfteste Bewegungsmittel, und je weiter sich die von ihm abgeleiteten Accorde in ihren Tonverhältnissen von ihm entfernen, desto weniger fühlt sich in ihnen die Seele des Hörers behaglich und ruhig, oder mit anderen Worten, desto heftiger drängen sie vorwärts nach einem Ruhepunkt.

Noch eine andere Bewegung bringt der Dominantaccord in die Musik, nämlich er und sein Gefolge vermitteln auch die Modulation oder das Fortschreiten aus einer Tonart in die andere, was eine doppelte Absicht haben kann. Entweder nämlich soll dieses Bewegen durch mannichfache Tonarten selber ein Motiv sein, wo es dem Künstler der Ausdruck eines sanft bewegten Weitergehens sein kann, oder auch wohl einer leidenschaftlichen Erregtheit, je nachdem er sich an die nächst verwandten Tonarten hält, oder eine reichere, auch in das Fremdere geführte Modulation wohl gar mit überraschenden, unerwarteten Sprüngen wählt, — oder der Componist modulirt in eine andere Tonart, um längere Zeit darin zu verweilen, weil sie ihm für einen gewissen Theil seines Werkes und das damit Auszusprechende einen geeigneteren Ausdruck zu bieten scheint. Denn so oft es auch bezweifelt und sogar von Tonmeistern selbst — in der Theorie wenigstens — geläugnet worden ist, so glaube ich doch, daß die Tonart für ein Musikstück nicht gleichgültig ist, vielleicht nicht einmal auf dem Clavier, obgleich dort durch die Stimmung nach der gleichschwebenden Temperatur die Unterschiede der Tonarten ziemlich verwischt sein mögen. Der Professor Marx sagt über diesen Gegenstand sehr treffend, wie mir scheint: „wer mit unbefangenen und empfänglichem Sinne Musik hört und ausübt, der ist inne geworden, daß die verschiedenen Tonarten, abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, daß einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andere (z. B. D-dur auf der Geige), einen verschiedenen Charakter, bald heißere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist. Dieß legte war die Veranlassung, welche den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feinern und Tieferen aber weniger offenen Gottfried Weber zum Lügner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte.



Sein Gegenbeweis zeigt aber nur, daß der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann, aber mit gleichem Rechte könnte man auch das Dasein und die Wirkung der Farben läugnen.“ — Ich will hier nur noch darauf aufmerksam machen, daß auch Thiere, welche wohl die vorurtheilfreisten Zuhörer sind, sich nicht gegen alle Tonarten gleich verhalten. Bechstein hat beobachtet, daß z. B. Canarienvögel am liebsten und leichtesten bei solchen Musikstücken mit ihrem Gesange mit einfallen, welche eine mit Veen vorgezeichnete Tonart haben, womit auch das Neueste übereinstimmt, was über diesen Gegenstand gesagt ist (von Schleiden in seinen „Studien“), daß es nach den vorliegenden Untersuchungen scheine, als ob der Gesang der meisten unserer Vögel der G-moll-Tonart angehöre; wenigstens lägen alle mit Sicherheit unterschiedenen Töne in dieser Scala.

Zwischen den eigentlich bewegenden, mehr oder minder heftig weiter drängenden, dissonirenden und den als Ruhepunkte dienenden consonirenden, tonischen Dreiklängen hat die Musik noch etwas gleichsam in der Mitte Stehendes an den Umkehrungen der letzten. Vollkommene Ruhe empfindet die Seele auch bei den tonischen Accorden eigentlich nur, wenn der Grundton unten liegt, zugleich aber auch als der die Melodie schließende Ton, wovon vorher die Rede war, oben. Jede andere Accordlage fordert zwar nicht, wie die Septimaccorde, ein entschiedenes Fortschreiten nach einem erwarteten, bestimmten anderen Accord, aber sie lassen doch ein Gefühl von Unbefriedigtsein und, eben weil nicht das Verlangen nach einer bestimmten Richtung angeregt wird, von unbestimmtem Sehnen zurück. Die Schlässe ohne den Grundton oben in den Chören der Baalypriester im Dratorium Elias zeigen, was für eine mächtige Wirkung ein Meister mit diesem gering scheinenden Mittel hervorbringen kann.

Bei den dissonirenden Accorden ist das bewegende Princip in der Gesamtheit der Intervalle enthalten, es

kann aber auch in dem Verhalten nur einzelner Töne ein Verlangen nach einem Weiteren liegen. Bei dem sogenannten Vorhalt und der Anticipation tritt eine einzelne Stimme in Widerspruch zu den übrigen des Accordes, und die Seele des Zuhörers fühlt sich nicht eher beruhigt, als bis dieser Widerspruch gelöst ist, d. h. bis bei dem Vorhalte der vorgehaltene Ton in den eigentlichen Accordton einlenkt, oder bis bei der Anticipation die zurückgebliebenen Töne dem vorausgenommenen nachgekommen sind und das Ohr sie noch alle gleichzeitig vernimmt. Außerdem finden wir auch hier noch ein Mehr und Minder, indem entweder nur eine einzelne Stimme oder mehrere gleichzeitig vorgehalten oder anticipirt werden; auch ist der Vorhalt härter, der Widerstreit in den Stimmen auffälliger, wenn der Grundton vorgehalten und damit die über einander geordneten Accordstimmen in ihren Grundvesten selbst erschüttert werden; ebenso hat bei einem Vorhalt von unten die Auflösung vielleicht dadurch etwas von ihrem beruhigenden Charakter eingebüßt, daß die dazu nöthige Bewegung der vorgehaltenen Stimme nach oben an sich wieder, wie schon oben bemerkt wurde, etwas Erregendes hat; endlich noch kann die Wirkung des Vorhalts dadurch gesteigert werden, daß man ihn ohne Vorbereitung eintreten läßt.

Es möchte nach dem Gesagten erscheinen, als ob der mehrstimmige musikalische Satz einen unverhältnißmäßigen Reichthum an Mitteln der Erregung besäße, während das Moment der Ruhe nur durch den einen tonischen Dreiklang vertreten wird. Theils liegt dies in der Natur der Sache, da die Ruhe nur als Ausgangs- und Schlüsselpunkt eines Ganges, einer Reihe von Bewegungen, eintreten kann, theils hat auch die Musik gegen jenen größeren Reichthum an Bewegungsmitteln eine Art Gegengewicht an dem Dragselpunkt, wo bei dem Fortgehen der übrigen Stimmen eine Ruhe bleibt und so auf die stärkste und nachdrücklichste Weise das Stetige und Unbewegliche ausdrücken kann,

gleichsam ein festes Bett darstellend, in welchem die übrigen Stimmen dahinfließen.

Außer den in dem Reiche der Töne liegenden hat die Musik noch andere, bedeutende Effectmittel in dem Rhythmus. Sie hat zwar nur zwei Hauptbewegungen für einen Satz im Ganzen, die zweitheilige und die dreitheilige, welche ungefähr der trochäischen und der dactylischen Bewegung in der Poesie entsprechen, aber für den Rhythmus im Einzelnen hat die Musik einen unendlich größeren Reichthum, als die Poesie. In der Poetik wird bekanntlich gelehrt, daß nur zwei Kürzen für eine Länge eintreten können und umgekehrt, und doch weiß man, was in den Hexameter z. B. durch diese geringe Freiheit schon für eine Mannichfaltigkeit kommen, und wie vielfach, abgesehen auch von der dem Ohre schon wohlthuenden Abwechslung, auch dem Sinne des Inhalts die Versform angepaßt werden und entsprechen kann. Die Musik hat aber nicht bloß zwei Kürzen für eine Länge, sondern auch vier, acht, sechzehn u. s. w. oder drei, sechs u. s. w. in regelmäßiger Theilung, oder endlich auch fünf, sieben, zehn u. d. gl. in unregelmäßiger Theilung. Dies gewährt der Musik das Vermögen, ohne die regelmäßige Bewegung des Ganzen zu unterbrechen oder aufzugeben, doch den einzelnen Tacten, welche den Versfüßen eines Gedichtes entsprechen, die mannichfaltigste Gestalt und Bewegung zu geben; ja sie kann sogar, weil sie auch Pausen von denselben verschiedenen Werthen wie die Noten hat, den Tonfluß beliebig auf längere oder kürzere Zeit unterbrechen und doch die einmal aufgenommene Bewegung fortgehen lassen. Ich habe oben zu zeigen versucht, wie zunächst die eigentlichen Tonmittel der Musik auf die Seele wirken. Ich möchte diese Wirkung eine mehr geistige nennen, gegen die des Rhythmus gehalten. Ich bin nicht Physiolog genug, um sagen zu können, ob eben so wie eine angeschlagene Saite eine andere gleich gestimmte schon sympathisch mit vibriren und erklingen macht, ohne daß diese selbst mit vorgeschlagen

wurde, auch die langsamere oder raschere Bewegung in der Musik sympathisch das Blut langsamer oder schneller kreisen macht, aber so viel ist wohl gewiß, daß es dem Zuhörer vorkommt, als verhielte es sich so. Der ruhig darsitzende Tanzkundige fühlt beim Anhören munterer Tanzrhythmen von selbst die Füße zucken, um die Bewegung mitzumachen, der Gehende verfällt beim Anhören des starken, entschiedenen Marschrhythmus von selbst in dieselbe Bewegung, beim Stringendo am Schlusse eines Allegro fühlt sich der Zuhörer selbst in immer schnellere Bewegung fortgerissen. Und so ist denn die Wirkung des Rhythmus, mag sie nun auf einem anderen oder auf demselben Wege, wie die der Töne, erreicht werden, ebenfalls wie diese eine erregende oder beruhigende und kann mit der der Töne verbunden werden, um auf mannichfache Weise sie zu unterstützen oder durch den Contrast zu modificiren.

Aber, wird man hier vielleicht einwerfen, wenn die Musik mit allen ihren in Tönen und Rhythmen enthaltenen Mitteln nichts weiter kann als immer nur so ganz im Allgemeinen der Seele das Gefühl der Bewegtheit, Erregtheit und Spannung, oder das der Ruhe, Beschwichtigung und Befriedigung zu geben, wie steht es denn da um den bestimmten, individuellen Charakter eines Musikstücks, den man doch mit Recht von dem Componisten verlangt, oder gar um die sogenannte Tonmalerei, welche dem Zuhörer nicht bloß diese oder jene Gemüthsstimmung mittheilen, sondern seiner Seele die Bilder von ganz bestimmten Scenen und Vorfällen aus Natur und Menschenleben vorführen will?

Es stehen freilich die höheren Sinne des Gesichts und Gehörs nicht in einer so nahen Beziehung zu einander, wie die niederen des Geschmacks und Geruches. Man kann wohl allenfalls sagen: „dies schmeckt so wie jenes riecht“ und umgekehrt; aber „dies klingt so wie jenes aussieht“ — so möchte man wohl weder sprechen können, noch sprechen. Es gelten ja die einzelnen Töne nicht als bestimmte

Gestalten, die sich dann etwa in einem Tonstücke von selbst schon auch zu einem Gemälde zusammenfügten; es entsprechen eben so wenig die einzelnen Töne bestimmten Begriffen, so daß sie sich wie die Worte in der Poesie zu einer für den Verstand faßlichen Rede an einander reihen. Die Brücke, — welche aus dem unbestimmten, allgemeinen Auf- und Niedervogen des Gefühls, welches, wie wir gesehen haben, alle musikalischen Effectmittel zunächst hervorbringen —, zu bestimmten Vorstellungen und Bildern, welche beim Anhören einer Musik, wie sie sein soll, unserer Seele vorschweben, ist das sympathische Verhalten des Leibes und der Seele einerseits und das der einzelnen Seelenkräfte unter einander andererseits. Physiologie und Pharmacodynamik lehren, daß Schreck, Angst, Zorn, Sorge, Freude und andere Seelenaffectionen eben solche Körperzustände hervorbringen können wie gewisse Arzneimittel, und daß umgekehrt manche Arzneien wieder, obgleich sie unmittelbar nur den Körper afficiren, doch mittelbar auch gewisse Seelenzustände herbeizuführen vermögen, wie Angst, Freude, Mißmuth, Blödsinn, Wuth. Eine ähnliche Sympathie wie hier zwischen Körper- und Seelenzuständen findet ferner auch zwischen den Seelenkräften statt. Wilhelm v. Humboldt sagt in einer seiner linguistischen Abhandlungen: „so wie ein Wort ein Object zur Vorstellung bringt, so schlägt es auch, obschon oft unmerklich, eine zugleich seiner Natur und der des Object's entsprechende Empfindung an, und die ununterbrochene Gedankenreihe im Menschen ist von einer eben so ununterbrochenen Empfindungsfolge begleitet“ 2c. 2c. — Wir mögen nun schließen, daß auch umgekehrt die durch die Musik angeregten Empfindungen von einer Gedankenreihe begleitet werden, und so schiene denn der alte Königsberger Philosoph im Irrthum gewesen zu sein, wenn er die Musik darum verachtete, weil man sich bei ihr nichts denken könne. Eine gute Musik muß allerdings die Anforderung an sich machen lassen, daß man sich bei ihr etwas denken könne und dieser Anforderung auch entsprechen.

Dies ergibt sich nicht bloß aus unserer obigen Deduction, sondern auch die Erfahrung hat mehrfach gelehrt, daß die Musik genau die Vorstellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Componist beabsichtigte. \*)

Hierzu scheint freilich das, was wir bisher an musikalischen Effectmitteln kennen gelernt haben, noch nicht recht hinzureichen, denn es muß noch möglich sein, dem allgemeinen und unbestimmten wechselnden Gefühl von Spannung und Beruhigung eine bestimmtere Färbung zu geben, weil ja sonst eine jede Musik ganz gleich wirken müßte. Und es ist in der That möglich. Die „ununterbrochene Gedankenreihe“ im Menschen, wie Humboldt sagt, macht es unmöglich, daß man sich in irgend einer — also auch durch die Musik hervorgerufenen — Gemüthsstimmung befinde, ohne die dieser entsprechenden Vorstellungen. Dies ist so gewiß, daß sogar durch Arzneimittel Gedankenreihen hervorgebracht werden können. Wer nach dem Genuße solcher Mittel, die das Blut aus den peripherischen Gefäßen nach innen drängen, ein Gefühl von Angst hat oder durch den Genuß des Haschisch sich in einem Freudenrausch befindet, der denkt sich gewiß auch immer Gegenstände und Umstände dabei, die ihn beängstigen und erfreuen. Es ist ferner bekannt, wie dem in leichtem Morgenschlummer Liegenden eine ganz geringe Veranlassung, wie ein halb gefühlter Schmerz, ein halb bewußtlos vernommenes Geräusch, ein ins Ohr geflüstertes Wort genügen, um den Gang und Inhalt seines Traumes zu bestimmen. Eben so bedarf es auch beim Wachenden, wenn durch die Musik seine Seele einmal angeregt ist, nur eines geringen Winkes,

\*) Ein Freund Beethovens, der jetzt verstorbene Propst A. in Kurland, erzählte mir eine hieher gehörige Anekdote. Als Beethoven sein bekanntes Streichquartett in F-dur componirt hatte, spielte er dem Freunde das herrliche Adagio (D-moll & F-acl) vor, und fragte ihn darauf, was er sich dabei gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abschied zweier Liebenden geschilbert. — Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Scene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht.

um die Phantasie in der vom Componisten intendirten bestimmten Richtung thätig zu machen. Da hier keine vollständige Anleitung zur Tonmalerei gegeben werden soll, so wird es genügen, zur Erläuterung des Gesagten nur einige solcher musikalischer Winke hier anzuführen \*).

Octavengänge haben eine größere, breiter andringende Tonfülle, sie lassen an Massenhaftes denken. Verdoppelung der Terz, welche im Accord ohnehin schon am stärksten durchdringt, da sie weniger consonirt als Quinte und Octave, läßt dieses Intervall so stark ins Ohr fallen, daß es die anderen weit übertönt; sie spricht ein übermüthiges Vordrängen aus. Die Grundaccorde bieten feste Harmonieen, ihre Umkehrungen beweglichere; ein Satz in lauter Grundaccorden wird daher etwas Steifes haben, ein Satz mit gar zu sehr überwiegenden Umkehrungen erscheint unruhig, haltungslos. Nonenaccorde statt der einfachen Septimenaccorde haben leicht etwas Ueberladenes, Schwülstiges. Accorde in weiter Harmonielage haben nicht die feste Einheit für das Gehör wie die in der engen Lage, aber sie haben mehr Klarheit und Durchsichtigkeit, erscheinen sanfter und weicher. Folgen von unverbundenen Accorden klingen fremd und überraschend. Modulationen in nah verwandte Tonarten geben ein Gefühl des sicheren, ruhigen Fortschreitens, die in entferntere das der Kühnheit; gehäufte Modulationen bezeichnen große Beweglichkeit, ein rastloses Treiben, ungeordnet hin und herfahrende Modulationen Unstätigkeit, Verworrenheit. Zwei parallel gehende Stimmen drücken ein inniges Aneinandererschließen aus, ein zu weit fortgesponnener Parallelismus klingt aber auch weichlich, unselbständig. Ein Vorhalt, der sich nicht in den nächsten Accordton auflöst, sondern mit Uebergehung dazwischen liegender Töne in einen entfernteren, isolirt sich noch schärfer und kann nach sonstigen Umständen entweder als ein Eigensinn,

ein schneidender Widerspruch, oder wie ein Verlassen sein klingen. — Ganz besonders wirksam ist in dieser Weise der Rhythmus. Er kann an sich schon erstlich durch die Bewegung des Sages überhaupt ganz leicht an alles dasjenige erinnern, was in der Wirklichkeit mit einem gewissen Rhythmus geschieht, das sanfte Rauschen der Wellen und die heftige Brandung, das Schaukeln des Bootes, den Galopp des Pferdes u. d. gl.; ferner aber auch kann durch den verschiedenen Zeitwerth der Noten und Pausen auch jedem Tacte und Tacttheile noch besonders eine eigene rhythmische Bedeutung gegeben werden. So können namentlich Unterbrechungen des Melodiensflusses durch Pausen dem Sage etwas Stutziges geben, sie können Schreck und Ueberraschung malen, es kann damit an die stöckende, durch Weinen unterbrochene Rede erinnert werden, wie in der wunderschönen Abschiedsscene im ersten Acte von *Così fan tutte*. Eine noch ergiebigere Quelle von bestimmter charakterisirenden Effectmitteln eröffnet sich dem Künstler durch die Combination der rhythmischen und tonischen und besonders durch den Contrast beider. Auch schon der Laie in der Musik wird sich durch rasche Rhythmen ganz anders afficirt fühlen, wenn der Satz in dem klaren Dur, als wenn er in dem trüben Moll sich ergeht. Was dort heiter und fröhlich erscheint, erscheint hier leidenschaftlich, verzweifelnb, besonders wenn außerdem noch der Satz reich ist an den aufregenden Septimenaccorden. Als ein Beispiel von der großen Wirksamkeit der letzten will ich hier nur an den Tannhäuser von R. Wagner erinnern, wo diese Tonverbindung häufiger angewendet ist, als ich mich erinnern kann es irgendwo früher gesehen zu haben, und an das „Welgericht“ von Fr. Schneider. Durch diese nach Auflösung und Versöhnung verlangenden, aber sie immer nicht findenden Harmonieen, zugleich bei der raschen, leidenschaftlichen Bewegung, würden die Chöre der Verdammten in dem genannten Oratorium gewiß, wenigstens bei jedem Musik-

\*) Vergl. auch hierüber Marx a. a. Orte.

verständigen, die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen, auch wenn er von dem Text nichts hörte. Der Orgelpunkt, mit dem die Bach'sche Passionsmusik noch Matthäus beginnt, wirkt ganz anders als der im Anfang des Allegro der Ouvertüre zum Don Juan. Dort kann man nur an das Größte und Erhabenste erinnert werden, hier nur an ein schmerzliches, leidenschaftliches Festhalten denken. Wie deutlich malt sich in diesem Eingange und der im siebenten und achten Tacte darauf folgenden Fanfare die mit Leidenschaft an dem untreuen Buhlen hangende Elvira und der höhrende Spott des Don Juan! — Doch genug an dem Angeführten, denn den reichen Vorrath erschöpfen zu wollen, daran ist hier nicht zu denken. Bei vielen von den genannten Tügen wird freilich nur ein Musikverständiger das fühlen und denken, was wir davon angemerkt haben, und auf Hunderte von Zuhörern machen sie vielleicht keinen anderen Eindruck, als ein Zapfenstreich oder ein Nachtwächterruf. Wer z. B. nicht weiß, welch ein Accord naturgemäß auf einen Septimenaccord folgen sollte, der wird durchaus nicht überrascht sein, wenn der Componist einen anderen eintreten läßt; aber geht es denn nicht mit den Werken der andern Künste, der Malerei und Poesie, eben so? gehört nicht auch da zum rechten Verständniß ein gewisser Grad von Kunstbildung? —

Uebergehen müssen wir hier, wie schon am Eingange angedeutet wurde, die Wirkung der Musik, welche nicht durch die eigentlich musikalischen Mittel erzielt wird, sondern sich an die zufällige Erinnerung an Nebenumstände hängt, welche in dem Hörer durch die gehörte Musik wieder auftauchen, eine Wirkung, welche die Musik nicht bloß mit ihren Tönen, sondern natürlich auch ohne Töne durch den bloßen Rhythmus hervorbringen kann, wovon Heine in seinen „Reisebildern“ an einem französischen Tambour ein ergötzliches, wenn auch etwas übertriebenes Beispiel erzählt. Es ist hier überhaupt gar nicht die Musik selbst das eigentlich Wirkende. Erwähnen müssen

wir dagegen den Fall noch, wo Klänge selbst durch Töne der Musik dargestellt werden sollen, wie der Schlag der Wachtel, das Rollen des Donners u. d. gl., was man im engeren Sinne eigentlich Tonmalerei nennt. Und hier nur paßt eigentlich dieser Name, denn hier wird eben so wie in der Malerei das Darzustellende durch Adäquates dargestellt. Die Malerei giebt Formen und Farben mit Formen und Farben, Sichtbares mit Sichtbarem wieder, die Tonmalerei Hörbares mit Hörbarem, und so wie Jeder, der einen Hahn gesehen hat, in einem richtig gezeichneten und colorirten Bilde desselben den Hahn wieder erkennt, so wird er auch in einem mit Tönen richtig nachgemachten Hahnschrei diesen wieder erkennen. Solche musikalische Winke sind ohne Zweifel wohl die verständlichsten, welche man dem Zuhörer geben kann, es ist nur bei ihrer Anwendung die Gefahr nahe, in eine unkünstlerische Spielerei zu verfallen, und genaue Nachahmung des von der Natur Gegebenen hat überhaupt noch in keiner Kunst für das Höchste gegolten. Es scheint eine Art Erniedrigung für die Musik darin zu liegen, daß sie ihre Töne zu der Darstellung eines unmusikalischen Klanges oder Geräusches soll zwingen lassen. Indessen, was schon oben ausgesprochen wurde, daß es in der Musik nichts an und für sich und durchaus Falsches und Verwerfliches gebe, das wird auch wohl hier gelten müssen, und das rechte Maß in der Tonmalerei zu treffen und die dabei drohende Klippe zu vermeiden, muß dem richtigen Tacte des wahren Künstlers überlassen bleiben. Ein Beispiel dieses richtigen Tactes hat Haydn in seinen beiden Oratorien gegeben. In der „Schöpfung“, einem Stücke hochernsten Inhaltes, hat er von der zuletzt besprochenen Art von Tonmalerei keinen Gebrauch gemacht, obgleich sonst die Musik gewiß eine sehr charakteristische und sprechende ist. Man hört den fröhlich brüllenden Löwen, man sieht die gewandten Sprünge des Tigers und das am Boden kriechende Gewürm, man fühlt sich bei dem Lichtwerden wie

von einem Zauberschlage getroffen, aber Alles ist nur durch wirklich musikalische Mittel, besonders durch die Rhythmik dargestellt. In den „Jahreszeiten“ dagegen ist der Gegenstand der Art, daß auch wohl ein musikalischer Spaß hier und da nicht eben übel angebracht ist, — ich sage „hier und da“, denn an dem edleren Styl der Tonmalerei, wie er in der „Schöpfung“ herrscht, fehlt es auch in den „Jahreszeiten“ nicht. — Wer bei der sanft anhebenden, immer heller und klarer emporsteigenden Musik noch an etwas Anderes denken sollte, als an den anbrechenden Morgen, der wird gewiß mit seinen Gedanken in die rechte Bahn geleitet, wenn er das Riseriki der Oboe — in Ermangelung eines Hahnes — hört; wer in den unruhig hin- und herfahrenden Rhythmen und den eigenthümlichen Tönen nicht schon das unruhige Spüren nach dem Bild und Klaffen der Hunde, das Fliehen des einen und das Verfolgen der anderen erkennt, der erräth gewiß das Rechte, wenn der erschreckende Schuß gefallen ist; bei dem Abendgesange bildet das Glockengeläute eine sehr passende Zugabe, eben so wie bei Hannchens Erzählung in der Spinnstube das von der Bratsche executirte Schnurren der Spinnräder, zu geschweigen des an Nachahmungen besonders reichen Gewittersturmes.

So sehen dem Componisten viele und mannichfaltige Mittel zu Gebote, mit seiner Musik dem Zuhörer bestimmte Bilder vor die Seele zu führen, aber wie Viele, oder besser wie Wenige wissen von diesen Mitteln den rechten Gebrauch zu machen! Sogar bei der, wie es scheint, leichtesten Verwendung der Musik, bei der Begleitung des Liedes, wo ein bestimmter durch den Text deutlich ausgesprochener Inhalt gegeben ist, der nur durch die Musik noch unterstützt werden soll, wie wenig Lieder haben wir, bei denen die Musik selbst ein „Lied ohne Worte“, und doch gleichen Inhalts ist? — Jeder nur einigermaßen musikalisch Gebildete muß fühlen, was rechte und was indifferente Musik ist, wenn er den Don Juan oder Figaro von

Mozart vergleicht mit der zwar sinnlich schönen aber unverständlich sprechenden Musik der meisten neuen italienischen Opern, die man vollkommen eben so gut auch mit irgend einem anderen Text, als für welchen sie componirt sind, nicht bloß geben kann, sondern auch wirklich giebt. Auf der andern Seite ist es freilich auch nicht eben aufmunternd für den wahren Tonkünstler, wenn er sich sagen muß, daß im Ganzen immer nur Wenige sein Werk und seine Intentionen verstehen werden. Da die Musik nicht unmittelbar zum Verständniß spricht, sondern der Hörer nur mittelbar durch das Fühlen erst zum Schauen kommt, so hängt bei der Musik viel mehr noch als bei anderen Künsten die Wirkung, außer der überhaupt zum rechten Verstehen befähigenden Kunstbildung, auch von der Gemüthsstimmung ab, mit welcher man zum Genuße herantritt.

Die Tonmalerei — wir können diesen einmal courant gewordenen Ausdruck jetzt, nachdem wir uns über den Sinn desselben verständigt haben, wohl beibehalten — die Tonmalerei ist ein Erzeugniß der neueren Zeit. Im Mittelalter beschäftigte sich die Musik ausschließlich mit der Harmonie, sie ward mehr wie eine Wissenschaft betrieben, als wie eine darstellende Kunst. Damals konnte die Musik allerdings nur ganz allgemeiner Ausdruck eines Gefühls sein, zur Unterstützung des Gesanges dienen, von einer sich selbst genügenden Instrumentalmusik, wie sie etwa Beethoven bietet, konnte keine Rede sein. Erst als man anfang auch der Melodie und der Melodik ihr Recht widerfahren zu lassen, gewann man Mittel zu deutlichen und scharfen Contouren musikalischer Bilder. Ein Blick auf die neuere Musik zeigt daher auch ein besonders lebhaftes Fortschreiten und ein entschieden hervortretendes Uebergewicht der Instrumentalmusik. Als man aber anfang gewahr zu werden, daß der Tonkünstler sich nicht einseitig auf den bloßen Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen zu beschränken habe, da konnte es nicht fehlen, daß man die Kraft des neu gefundenen Mittels auch überschätzte,

und daß man sich bisweilen unterfing, mit Musik darstellen zu wollen, was damit gar nicht dargestellt werden kann, wie bestimmte Orte und Persönlichkeiten.

Der erste bekannte Versuch zur Tonmalerei findet sich in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Es ist „la bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignone für 4 und 5 Singstimmen von Clément Jannequin. Vielleicht noch etwas älter ist von einem unbekannten Verfasser ein sechsstimmiger Canon, die Annäherung des Sommers darstellend. Der Ruckuf, als natürlicher und sehr charakteristischer Musikant, spielt natürlich eine Hauptrolle dabei, aber er singt auffallender Weise nicht eine kleine Terz, wie in der Wirklichkeit, sondern eine große oder kleine Secunde. — Aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts haben wir von Adam Krieger eine Fuge für 4 Singstimmen, worin die Klagelaute der Kagen durch den in lauter chromatischen Gängen sich bewegenden Gesang ausgedrückt sind. Bei den Tonmalereien durch Instrumentalmusik beschränkte man sich Anfangs auf das Clavier, und wenn man an die tonarmen und tonschwachen Instrumente denkt, welche man damals mit diesem Namen bezeichnete, so erscheint das Streben der Componisten, vermittelst desselben die speciellsten Dinge auszudrücken, um so wunderlicher. In der Mitte des XVII. Jahrhunderts schrieb Joh. Jacob Froberger ein Stück „plainte faite à „Londres pour passer la mélancolie, wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais „sowohl als zwischen Calais und England von den Land- „und Seeräubern widerfahren, auch daß ihn der englische „Organist gescholten, bei dem Arm zur Thür geführt „und mit dem Fuß hinausgestoßen.“ — Sein Lebensbeschreiber sagt von ihm: „Dieser Componist hat auf dem „Clavier ganze Geschichten mit Abmalung der dabei „gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden „Personen sammt ihren Gemüths Eigenschaften gar wohl „dargestellt gewußt. Unter andern ist bei mir eine Alle-

mande nebst Zuhörern vorhanden, worin die Ueberfahrt „des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem „Rhein ausgestanden, in 26 Notensätzen ziemlich deutlich „vor Augen und Ohren gelegt wird.“ — Ein Organist Buxtehude in Lübeck soll die Natur und Eigenschaften der Planeten in sieben Claviersuiten „artig abgebildet“ haben. — J. Kuhnau gab im Jahre 1700 „biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform“ für das Clavier heraus. Diese „Auslegung“ ist nun freilich wohl nicht eine in Noten ausgedrückte biblische Erregung, sondern es ist damit nur das einer jeden Sonate vorgesezte Programm gemeint, worin für die Schwachen, denen die Musik nicht recht klar sein sollte, der Inhalt in leichter verständlichem Deutsch angegeben ist. So heißt es z. B. bei der fünften, Gideon überschrieben: „also bedeutet die Expression der Sonate 1) „den Zweifel Gideons an den von Gott gethanen Versprechungen des Sieges, 2) seine Flucht bei dem Anblicke „des großen Heeres, 3) seinen gewachsenen Muth über „die Erzählung des Traumes der Feinde und dessen Deutung, 4) das Schmettern der Posaunen und Trompeten, „ingleichem das Zerschmeißen der Krüge und Heldengeschrei, „5) die Flucht der Feinde und das Racheilen der Israeliten, 6) die Freude über den remarkablen Sieg der „Israeliten.“

Von den großen Tonmeistern ist vielleicht Joh. Seb. Bach der erste, der sich in der Tonmalerei versucht hat. Es ist von ihm ein ungedrucktes Werkchen vorhanden, betitelt „Capriccio sopra la Contananza del fratre dilet-tissimo di G. S. Bach“. Der Inhalt ist folgendermaßen angedeutet: „1) Arioso adagio, ist eine Schmeichelei der „Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten; 2) „Allegro, ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, „die ihm in der Fremde könnten vorkommen; 3) Adagiosissimo, „ist ein allgemeines Lamento der Freunde; 4) alhier kommen die Freunde zusammen und nehmen Abschied; 5) „Allegro poro, Aria del postiglione; 6) Fuga all' imi-

„tazione di posta.“ — Am charaktervollsten, bis in jede Einzelheit individualisirend, ist die Instrumentalmusik Beethovens, und es ist kaum zu bezweifeln, daß ihm bei jedem seiner Stücke eine ganz bestimmte Idee vorschwebte. Jedes hat seinen eigenthümlichen Kreis, in welchem es mit keinem anderen zusammentrifft, jedes bringt uns eine besondere, unverkennbare Anschauung, Scenen aus dem Leben, Naturbilder oder sonst etwas. Er ist daher von den Neueren ohne Zweifel der größte und reichste Tonmaler im höheren Sinn, obgleich er nur bei sehr wenigen Stücken seine Intentionen angedeutet und öffentlich zugestanden hat, nämlich bei der „Pastoralsymphonie“, bei der „Schlacht von Vittoria“ und bei einer Clavier-Sonate „L'adieu, l'absence & le retour“. Sonst weiß man wohl auch, daß er in seiner Sinfonia eroica den Charakter Napoleons, in der A-dur-Symphonie (Nr. 7) eine Bauernhochzeit schildern wollte, er hat aber nicht, wie bei den vorhergenannten drei Stücken, eine Deutung der einzelnen Theile geben wollen.

Zum Schlusse muß ich hier noch eines Mannes gedenken, von dessen Compositionen ich selber zwar nur sehr wenig gesehen und nichts angehört habe, der aber doch nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden darf, da er seit seinem ersten Auftreten als Componist von der Tonmalerei recht eigentlich Profession gemacht hat. Es ist Hector Berlioz. Bei den so sehr widersprechenden Urtheilen der Kritiker über ihn ist es durchaus unmöglich sich eine richtige Vorstellung von seinen Compositionen zu machen, wenn man sie nicht selber gehört hat. Die Einen erblicken ihn, wie es in einer Zeitschrift heißt, „als Schreckbild an der äußersten Gränze aller Mißbräuche, welche mit Tönen verübt werden können,“ die Anderen sehen ihn im innersten Heiligthume der Tonkunst an Beethovens Seite; die Einen behaupten, daß es nie einen Componisten gegeben, der weniger melodische Ideen gehabt hätte, als Berlioz, und daß er diesen Mangel unter einer ungewöhn-

lichen und übermäßig geräuschvollen Instrumentation zu verstecken suche (Der alte Cherubini gab ihm seinen ersten Versuch im Conservatorium zu Paris mit dem Bemerken zurück, „das sei gar keine Musik“), die Anderen nennen ihn schlechweg einen Reformator der Instrumentalmusik, ein Genie. Die erste seiner dramatischen Symphonieen war „die Episode aus dem Leben eines Künstlers“, später ist er mit ähnlichen Tonmalereien aufgetreten in „Romeo und Julia“, „Harold“ und „Faust“. Ein musikalischer Berichterstatter aus St. Petersburg, wo Berlioz vor einigen Jahren selbst einige seiner Compositionen zur Aufführung brachte, hebt aus Romeo und Julia besonders ein Scherzo „die Fee Mab“ heraus als die interessanteste Composition, in der man die musikalische Malerei auf der äußersten Höhe sehe. „Mit einer staunenswerthen Kenntniß der Instrumente“ heißt es, „hat Berlioz die materielle Klangfarbe derselben auf die geistreichste Weise zu den wunderbarsten, nie geahnten Combinationen benutzt, ohne doch der musikalischen Schönheit dadurch irgend zu nahe zu treten. Dieses Stück ist unstreitig eins der geistreichsten und interessantesten, welche jemals componirt wurden, und ist allein hinreichend, um den Namen Berlioz mit einem Ruhmeskranze zu umgeben, der nicht so bald verwelken wird.“

Wenn man auch die Nichtigkeit solcher Urtheile über Einzelnes zugeben muß, so wird doch auch nicht zu läugnen sein, daß Berlioz bei solchen Arbeiten, wie er sie sich zur Aufgabe gemacht hat, sich häufig auf ein Gebiet verirren muß, wo die eigentlich musikalischen Mittel durchaus nicht mehr ausreichen. Dies mag er auch wohl selbst fühlen, denn seine Symphonieen sind alle von einem ausführlichen „Libretto“ begleitet, worin er den Tönen durch leichter verständliche Worte zu Hülfe kommt, die den Zuhörer belehren, was er sich bei den einzelnen Theilen der Musik überall zu denken hat. Aber abgesehen auch davon, daß das Hineinsehen und Suchen in dem erklärenden Programm



jedenfalls den Genuß stört und manches überhören läßt, so muß man hierbei — nicht eben zum Vortheil dieser Methode, deren sich auch unter Anderen F. David in seiner „Wüste“ und R. Wagner in seiner Ouvertüre zum „Tannhäuser“ bedient haben — gar zu sehr an die Manier der alten Maler denken, welche zur Erklärung ihrer Bilder den Personen darin rüßelförmige Streifen aus dem Munde gehen ließen, worauf die Worte zu lesen waren, die man sich von denselben gesprochen denken sollte. — Wo der Componist zur Erklärung seiner Intention außer der Musik noch mehr nöthig zu haben glaubt, als höchstens einen Titel oder eine Ueberschrift, da scheint er zuzugeben, daß er sich etwas vorgesetzt hat, was mit musikalischen Mitteln nicht erreicht werden kann, oder was wenigstens er nicht damit zu erreichen vermocht hat.

#### B e r i c h t i g u n g.

- C. 12 3. 3 v. o. st. plegalische l. plagalische.  
 Zu „ 6 „ 12 v. o. und C. 11 3. 16 v. u. sehe \*) Marx, allgemeine Musiklehre. 2te Aufl. 1853.  
 „ 16 „ 11 v. u. st. Septimaccorde l. Septimenaccorde.  
 „ 18 „ 1 v. u. st. vorgeschlagen l. angeschlagen.